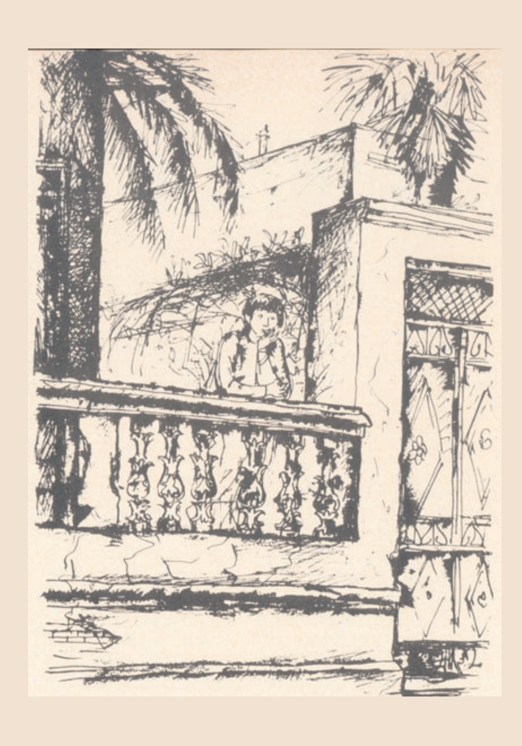
Historia de la literatura argentina

33 La literatura del siglo XX hasta las vanguardias VI

Baldomero Fernández Moreno
Alfonsina Storni
Enrique Banchs
Arturo Capdevila
Pedro Miguel Obligado
Francisco López Merino
Mario Bravo
Ricardo Rojas
Rafael Alberto Arrieta
Arturo Marasso



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



La Planchadora, óleo
de Lino Enea Spilimbergo

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Colaboración especial:
Profesora Marcela Grosso

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Un caserón en
Doblas y Directorio.
Ilustración de *Las pequeñas hojas* de Romualdo Brughetti

La literatura del siglo XX hasta las vanguardias VI

La pléyade de lo mínimo

Una generación nacida entre 1880 y 1900 despliega su poesía cuando los ecos del Modernismo ya se apagan: Pedro M. Obligado (Buenos Aires, 1892-1967), Rafael A. Arrieta (Buenos Aires, 1889-1968), Arturo Capdevila (Córdoba, 1889-1967), Francisco López Merino (La Plata, 1904-1928), Mario Bravo (Tucumán, 1882-1944), Ricardo Rojas y Arturo Marasso (La Rioja, 1890-1970) construyen una lírica de la antielocuencia frente a las "fanfarrias"; adoptan a veces formas previas a la escuela de Darío; se mantienen inconmovibles frente a la irrupción vanguardista y seguirán en sus cauces cuando la estética renovadora esté oficializada. Fueron en vida aclamados por las instituciones político-culturales y por la crítica oficial; *Nosotros* los reseña y Lugones los avala. Pero la crítica moderna los abordó tangencialmente, la historia literaria los ubicó como epígonos –"posmodernistas"–. Sin embargo, su actitud combativa de los brillos retóricos propone una diferencia no desdeñable en el marco "ampuloso" del Centenario. A la afectación se impone la sencillez, no exenta del artificio y el ritmo aprendidos del Modernismo. Aunque Marasso, por ejemplo, apele a lo clásico, usa esos materiales "en sordina" ("Venus vencedora, /vencedora Atenea", es el alma del poeta). Las imaginerías ceden ante la pretensión de expresar una experiencia humana "elemental", concentradora de lo poético. Así, el *leitmotiv* de Arrieta en "Interior" es "vivamos en voz baja" y López Merino titula su primer libro *Tono Menor* (1923). Los temas van desde un paseo por "el huerto en flor" con "la fresca chiquilla de la edad jovial" (Capdevila), a "la anciana abuela" que "distrae las horas de su tedio/en las prudentes noches, jugando al siete y medio" (Bravo), o


Fotografía de Arturo Capdevila


Caricatura de Mario Bravo aparecida en la revista *PBT*


Rafael Alberto Arrieta. Retrato de Emilio A. Sirimarco


Retrato de Arturo Marasso realizado por Emilio A. Sirimarco

al alba dorada de hojas otoñales acerca de la cual "los niños (...)/al ver así la calle creyeron que era un sueño." (López Merino). El poeta se identifica con la sencillez del paisaje –"Como ellas ['florecillas silvestres'] sin nombre, descuidadas, yo tengo muchas fragancias puras." (Obligado)– o se torna evocativo –"¡Oh, recuerdo infantil, suave y lejano! (...) de mi aldea natal." (Arrieta). Los recursos se acoplan a tema y tono: símbolos básicos, como un jazmín perfumado, representando la esencia femenina (Obligado); el entrecruzamiento de palabras en quiasmos sutiles: [el peregrino] "dábale el camino su alma al momento/ y él daba el momento de su alma al camino" (Arrieta). Otra vía trazan Rojas y Capdevila: avanzan en pocos años de la grandilocuencia al detalle regional, uno; a la subjetividad reconcentrada, el otro. Rojas arranca con poemas extensos propios de un Romanticismo declamatorio (*La victoria del hombre*, 1903) pero pronto se volcará al *nativismo* –*Cantos de Perséfona* (1906-1921)– que en toda América opondrá lo autóctono al Modernismo, al europeísmo y al "*yanquismo*" incipiente. Capdevila joven elige lo trágico y mitológico, de tono romántico: los *Jardines Solos* (1911) son las entrañas del Alma, tema de reflexión del sujeto poético fusionado con la Naturaleza; *Melpómene* (1912) canta a la musa trágica; *El libro de la* noche (1917) metaforiza la oscuridad interna. Pero en *La fiesta del mundo* (1921) inicia una línea optimista de lo menudo, portador de grandeza invisible: la primavera, el nacimiento de un hijo. Algunos murieron jóvenes; otros alcanzaron hitos consagratorios. Su regodeo temático en lo próximo y certero derivó en un uso tradicional de la palabra poética. Por el contrario, otros tres poetas: Fernández Moreno, Storni y Banchs trascenderán más allá de la depuración del Modernismo hacia la vanguardia.

El poeta del nervio óptico

MARCELA GROSSO

1915: un texto inusitado, *Las iniciales del misal*, escrito por el joven médico Baldomero Fernández Moreno, tonifica el panorama lírico nacional, territorio aún conmovido por los remezones modernistas. El libro está dedicado "a Rubén Darío, enfermo y pobre, en tierras lejanas". Su propuesta literaria, sin embargo, toma distancia de la estética en boga y supone una novedad que será ratificada por Jorge Luis Borges veinticinco años después de la publicación de aquel libro inaugural: "Había otra cosa en las páginas, otra cosa más verdadera que un manifiesto y más memorable que un *ismo*: esa otra cosa era la voz de Fernández Moreno. Este, después de saludar a Rubén Darío en su dialecto de astros y rosas, había ejecutado un acto que siempre es asombroso y que en 1915 era insólito. Un acto (...) revolucionario. Lo diré sin más dilaciones: Fernández Moreno había mirado a su alrededor". Mirada inédita en la que probablemente graviten el temprano desarraigo de la ciudad de origen, así como el retorno y redescubrimiento.

Fernández Moreno había nacido en Buenos Aires, en noviembre de 1886. Sus padres, comerciantes que otrora gozaran de una holgada posición, sufren una serie de reveses económicos y deciden trasladarse a España cuando Baldomero cuenta con seis años. La vida idílica en la aldea paterna de Bárcena, entre el mar Cantábrico y las montañas de Santander, deja en él una profunda huella, cuyo rastro aflorará en el futuro poemario *Aldea española* (1925) y en *La patria desconocida,* la primera parte de su autobiografía (prosa, 1943). En Madrid, donde vive algunos años con sus tíos, comienza el bachillerato, que continúa en Buenos Aires, cuando la familia regresa en 1899 para radicarse definitivamente. Lector febril, se inicia en la obra de poetas hispanoamericanos y españoles, a los que suma otras lecturas más eclécticas, que alientan sus primeras páginas. La admiración por Bécquer, Antonio Machado, Baudelaire, Verlaine y –sobre todo– Lugones y Darío llegará en la etapa de la universidad. Y es que Baldomero comparte la vocación literaria con su inclinación por la medicina, carrera elegida, más bien, como una solución para la inestabilidad económica de su familia. Graduado en 1912, a lo largo de doce años ejerce la profesión en pueblos de la campaña bo-



Tapa de *Intermedio Provinciano*, de Baldomero Fernández Moreno

Tapa de *Versos de Negrita*, de Baldomero Fernández Moreno

naerense y pampeana, ámbitos agrestes en los que recupera –a modo de compensación– aquel otro, perdido, de la infancia en España. No obstante, la convivencia entre ambas vocaciones se tornará cada vez más conflictiva, particularmente a partir de la repercusión de su primer libro: *Las iniciales del misal*. Afirmado como poeta y reconocido por sus pares y maestros –nada menos que Lugones, en 1916, saluda con entusiasmo la aparición de *Intermedio provinciano*–, Baldomero comienza a frecuentar los espacios donde bulle la bohemia literaria –los cafés y tertulias entre Avenida de Mayo y calle Corrientes, las redacciones de *Caras y Caretas* y *Nosotros*– y se lanza en interminables y productivas caminatas por la ciudad, hábito esencial en su proceso creativo: "Unos versos se tartamudean en una callejuela, se apuntan en un café del camino y se ponen en limpio sobre una mesa de roble", dictamina un aforismo de *La mariposa y la viga* (colección de anotaciones, 1947). En 1924 abandona para siempre la medicina y se instala en Buenos Aires, donde subsiste gracias a las cátedras de literatura e historia en colegios secundarios y a sus colaboraciones en publicaciones periódicas.



Baldomero Fernández Moreno

En su conjunto, la obra de Fernández Moreno diseña una suerte de paisaje de vida: si *Intermedio provinciano* recoge sus experiencias en Chascomús, *Ciudad* (1917) se ocupa de sus incursiones por Buenos Aires; en tanto que *Por el amor y por ella* (1918) y *Versos de Negrita* (1920) están inspirados en Dalmira del Carmen López Osornio –"Negrita"–, su esposa desde 1919. El día a día familiar, que Baldomero vive con intensidad y hondura, queda plasmado en textos como *El hogar en el campo* (1923), registro del primer año de casado en Huanguelén, al sur de la provincia de Buenos Aires, y en *El hijo* (1926), más tarde retitulado *Los hijos*. Esta recurrencia temática autoriza la reescritura y organización de sus textos en series –"ciudad, pueblo o campo, el amor, el hogar, los hijos, la raza, mis trabajos y mis vacaciones"–, tarea que emprende en 1941 con *Obra ordenada*.

El poeta César Fernández Moreno, hijo mayor de Baldomero, reconoce en la vasta producción de su padre –a la que define como "la crónica versificada de su vida"– tres claras etapas. La primera, *sencillista* (hasta 1923), constituye un acto de ruptura respecto del modelo hegemónico: sin duda, nada más alejado de la actitud aristocratizante del Modernismo, con su impugnación de una realidad considerada anodina, que este nuevo estilo que eleva poéticamente la menudencia y lo cotidiano, apelando a la brevedad, la ironía y un idioma coloquial enemigo del estruendo retórico. Títulos como "La vaca muerta", "Versos a un montón de basuras", "Al hueso esfenoides", "Soneto a tus vísceras" o "La cuna" revelan estas preferencias. Poesía gozosamente realista y vital, por otra parte, frente al *tedium vitae* del sujeto lírico modernista. En la segunda época, *formal* (hasta 1937), sin abandonar los temas de la experiencia urbana, rescata formas poéticas clásicas –*Décimas* (1928), *Sonetos* (1929), *Romances*, *Seguidillas* (ambos de 1936)–, al tiempo que se aferra a la urdimbre castiza del idioma materno (cuyas inflexiones siempre im-



La mano de Baldomero
Fernández Moreno

pregnaron la pronunciación de Baldomero), heredada de "un parlar montañés de viejecita bruja/ que narra una conseja mientras mueve la aguja,/ el mismo que ennoblece, hermanos, mi cantar" ("Inicial de oro"). Período consagratorio, Fernández Moreno recibe el Primer Premio Municipal de Poesía (1926), preside la comisión directiva de la recién nacida Sociedad de Escritores (fundada en 1925) y se incorpora a la Academia Argentina de Letras (1935). Poco después, en 1938, llegará el Primer Premio Nacional de Poesía. La época *sustancial* se abre en 1937, con la pérdida de Ariel, el segundo de sus cinco hijos, hecho que sume a Fernández Moreno en una depresión nerviosa, con sucesivas recaídas. Fruto de esta etapa son, entre otros, los poemas breves y angustiados de *Penumbra* (1951) y la serie *San José de Flores* (1943), barrio donde vive hasta su muerte, en 1950.

Es posible situar la poética de Fernández Moreno en "la hora crepuscular del Modernismo" (así llamada por Max Henríquez Ureña), junto con aquellos escritores que marcan la culminación del movimiento y preanuncian la vanguardia. Su carácter precursor –considerando en especial el período *sencillista*– se advierte en el rechazo de las formas y ritmos reglamentados, la ampliación temática y el cultivo de la denominada "lírica de objeto", que implica el rescate poético de las cosas aun más triviales y la proyección de la subjetividad creadora en ellas. Si por su talento para capturar la realidad objetiva se lo ha relacionado con el grupo de Boedo, la reacción contra el Modernismo lo posiciona como antecedente del Ultraísmo –el primer movimiento de vanguardia en el Río de la Plata, liderado por Borges–, con el cual comparte la búsqueda de un lenguaje conversacional y depurado, el privilegio de la metáfora, la tendencia a la brevedad. El espíritu lúdico de los jóvenes martinfierristas ya se adivina en el "Epitafio" que dedica a su mujer: "Caminante: en el mundo me llamaron Dalmira, /un poeta deshizo, en cantarme, su lira. /Bajo esta piedra blanca dulcemente sonrío./Eso sí, caminante, ¡tengo un poco de frío!" (*Versos de Negrita*). Como núcleos de la poética de Fernández Moreno, Jorge Monteleone destaca el pacto autobiográfico con el lector (la ilusión de coincidencia entre el sujeto imaginario del enunciado poético y el yo autoral); la inauguración de "una figura típica de la modernidad: el poeta caminante", que "se funda en las nuevas percepciones poéticas de una Buenos Aires diversa y múltiple", y la sustitución del modelo topológico modernista por un código espacial novedoso: la ciudad del presente, aluvial, populosa, cambiante. Ella condiciona al yo lírico y su creación: "Tengo el cerebro cuadriculado /como tus calles, ¡oh, Buenos Aires! (...) Si me preguntan por qué mis versos /son tan precisos, tan regulares, yo diré a todos que aprendí a hacerlos/ sobre la geometría de tus calles" ("Compenetración"). En esta travesía callejera, en la mirada atenta que fotografía –desde la vivencia– aun los rincones más ignotos de la urbe, reside la mayor originalidad de Baldomero Fernández Moreno. Tras sus pasos irán Borges, Olivari, González Tuñón y otros grandes poetas de la lírica ciudadana de los años '20.

"Nadie, en Buenos Aires, ignora que Fernández Moreno es el poeta del nervio óptico. El paisaje, en él, es de una incomparable autenticidad. Lo transmite de un modo tan inmediato que sus lectores suelen olvidar las palabras traslúcidas que han operado esa transmisión y no reparan en el arte exquisito –y casi imperceptible– que las ha congregado y organizado."
Jorge Luis Borges

Mujeres escritoras

Alfonsina Storni fue la tercera hija de Alfonso Storni y Paulina Martignoni, un matrimonio de suizos que había emigrado a la Argentina siguiendo a los hermanos mayores del esposo. La familia Storni, establecida en San Juan desde 1881, tenía una fábrica de soda y más tarde la primera que produjera hielo en la región. Allí nacieron los dos primeros hijos y allí vivieron hasta que el deterioro de Alfonso, provocado por la afición al alcohol, los obligó a hacer un viaje de recuperación en la tierra de origen. En la localidad montañesa de Sala Caprisca (en la Suiza italiana), nació Alfonsina en 1892. Cuando la familia regresó a San Juan, los esperaba la bancarrota. Alfonsina guarda recuerdos de estas vivencias: "Estoy en San Juan; tengo cuatro años; me veo colorada, redonda, chatilla y fea. Sentada en el umbral de mi casa, muevo los labios como leyendo un libro que tenía en la mano y espío por el rabo del ojo el efecto que causa en el transeúnte. Unos primos me avergüenzan gritándome que tengo un libro al revés y corro a llorar detrás de la puerta". Amante de la lectura, la indigencia en que debe vivir la lleva a robar un libro para cumplir con los deseos de leer y requerimientos de la escuela normal a la que empieza a concurrir. Hacia 1900 se traslada a Rosario, donde su madre abre una escuela particular, la que funciona por dos años, hasta que deben mudarse de domicilio. Pronto Alfonsina se incorporará al trabajo de costura que realizan su madre y su hermana, con el que logran subsistir una vez que cierran el Café Suizo que su padre intentó sostener por algún tiempo en esa ciudad. En este período, hay tres



Retrato dedicado de Alfonsina Storni

hechos trascendentes para su adolescencia: escribe, con doce años, su primer poema; al tiempo pierde a su padre; a los quince, ingresa a la compañía teatral de José Tallaví, con la que sale de gira por un año.

Abandonada definitivamente su vocación actoral, regresa a la casa de su madre –que ha vuelto a casarse y reside en Bustinza– para ayudarla en otro proyecto educativo. A partir de entonces, se aboca a la docencia en distintas escuelas de la provincia de Santa Fe y empieza a colaborar en medios de Rosario, *Monos y monadas* y *Mundo rosarino*. En 1912, embarazada de su hijo Alejandro Alfonsín, decide establecerse sola. En la ciudad capital, Alfonsina trabaja en distintos lugares para sobrevivir como "madre soltera", al tiempo que perfila su carrera de escritora profesional: primero, como "corresponsal psicológico" –según al aviso del diario, en el que se pedía un redactor– en una casa importadora y luego como colaboradora de *La nota*, *El Hogar*, *Mundo Argentino* y *La Nación*. El primer libro de poemas, *La inquietud del rosal*, aparece en 1916 con muchas críticas y algunos cumplidos. *Nosotros* publica una reseña firmada por Nicolás Coronado en la que sostiene: "En definitiva (...) es el libro de un poeta joven que no ha logrado todavía la integridad de sus cualidades, pero que en lo futuro ha de darnos más de una valiosa producción literaria"; para Giusti, uno de sus directores, Alfonsina fue la primera mujer invitada a sentarse a un banquete de escritores. *La inquietud del rosal* no está pensada como una obra integral, sino que es la compilación de los poemas que la autora componía mientras dictaba órdenes y correspondencia a la mecanógrafa de la firma para la que trabajaba: "¡Un pésimo libro de versos! (...) Pero lo escribí para no morir". El resultado es una combinación de principios románticos (naturaleza determinante, intuición, pasión desbordada) con tópicos del Modernismo a la manera de Darío (tules, cisnes, temblores, suspiros, color azul) y un lenguaje cotidiano proveniente del mundo doméstico. Así en "Sábado": "De mi falda hurtaron doradas migajas./Luego puse traje de clarín más leve/ que la misma gasa. /De un salto ligero llevé hasta el vestíbulo/mi sillón de paja.". Sigue *El dulce daño* (1918), un libro



Tapa de *Mundo de Siete Pozos*, de Alfonsina Storni



Alfonsina Storni con un grupo de amigas en 1931. De izquierda a derecha: Adela García Salaverry, Alfonsina Storni, Margarita Abella Caprile, Mary Rega Molina y Emilia Bertolé

dividido en tres partes,"Ligeras", "Los fuertes motivos" y "Hielo", en el que aparecen los más conocidos poemas de expresión de la rebeldía: "Oveja descarriada", "Tú me quieres blanca" y "Qué diría", con los que se abre a la manifestación del malestar y la insatisfacción de los deseos. Como el primer libro, muestra un pleno dominio de la simbología modernista, plasmada en garzas, madreselvas, mariposas, mieles, jardines y diamelas. *Irremediablemente* (1919) anuncia el alejamiento de la rima fácil para especializarse en los versos endecasílabos y alejandrinos, que también exploraran los poetas posmodernistas. Metáforas, comparaciones, rimas, vocablos novedosos junto con elementos de la naturaleza (selva, piedras, mar) y la reflexión sobre la muerte constituyen las particularidades de estos poemas, cuyo representante más acabado es "Frente al mar". En 1920 publica *Languidez,* con un prólogo en el que manifiesta, como si viera agotados los recursos y los temas de su escritura: "Este libro cierra una modalidad mía. Si la vida y las cosas me lo permiten, otra ha de ser mi poesía de mañana.". En los versos de *Languidez*, se aparta del tono celebratorio de los otros para adentrarse en los avatares de la soledad y del desengaño. Al mismo tiempo, se vuelve susceptible al entorno, con lo que su poesía se hace más objetiva, realista: se ocupa de la ciudad de Buenos Aires, de sus suburbios, del río que la secunda, del puerto ("Domingos", "Rosales del suburbio", "El canal"). Cinco años pasan hasta que Alfonsina vuelva a publicar otro libro; el más logrado para la crítica y el preferido de la poetisa. Se trata de *Ocre* (1925), título que –según la autora– responde a un color que podría ser cualquiera (menos el "azul"): "púrpura, verde o rosa"; sin embargo, a lo largo de sus versos, los tonos ocres del otoño dominan a la hora de retratar la vida de una mujer con actitud serena y de aceptación del mundo. Uno de los rasgos distintivos de este libro es que regulariza la utilización del "diálogo" con otra mujer, un procedimiento que había probado en algún poema anterior, pero que aquí se hace predominante, como en "Olvido" o "Una". Después de la aparición de *Ocre*, en la escritura poética de Alfonsina se produce una *impasse* de casi ocho años, en los que prepara *Mundo de siete pozos* (1934), una obra con la que definitivamente deja atrás el poema de amor, la rima repetitiva, los gestos dulzones y se anima con la contemplación del mundo: un animal, un lápiz, una casa de chapas, un hombre que viaja en el mismo vagón de un tren ("Una gallina", "Un lápiz", "A Eros"). El recorrido de la poetisa culmina con una obra experimental, sin duda influida por las vanguardias, *Mascarilla y trébol* (1938), aparecida el mismo año en que decide abandonar la vida arrojándose al mar, después de darle pelea por tres años a una enfermedad entonces incurable. Es un libro que marca la entrada definitiva de la mujer escritora al imaginario técnico propio de la vanguardia del siglo XX, el que hasta el momento estaba reservado a los hombres: aeroplanos, teléfonos, la ciudad moderna. Alfonsina encarna a la mujer que abre camino, la pionera, la que se anima a enfrentar los destinos femeninos cristalizados, su deber ser. Actitud que, seguramente, le valió el hecho de que se haya popularizado la frase "Alfonsina es fea", ligada a la elección de una vida desviada de los parámetros de la mujer de su época, pero que se opone a los testimonios de quienes, como la escritora chilena Gabriela Mistral (1889-1957) –premiada con el Nobel de Literatura–, la conocieron: "Extraordinaria la cabeza, pero no por los rasgos ingratos, sino por un cabello enteramente plateado que hace el marco de un rostro de veinticinco años. Cabello más hermoso no he visto: es extraño como lo fuera la luz de la luna al mediodía. (..) El ojo azul, la empinada nariz francesa, muy graciosa, y la piel rosada, le dan alguna cosa infantil que desmiente la conversación sagaz de la mujer madura. Pequeña de estatura, muy ágil y con el gesto, la manera y toda ella, jaspeada (valga la expresión) de inteligencia".

ENTRE-VISTOS

Una vida imaginada

PAULA CROCI

Josefina Delgado nació en Buenos Aires. Es profesora en Letras (U.B.A.). Fue docente titular del Colegio Nacional de Buenos Aires, entre los años 1989 y 2003. Dirigió las bibliotecas de la Municipalidad de Buenos Aires y fue subdirectora de la Biblioteca Nacional, donde propició la compra de valiosos manuscritos, entre ellos el de *Rayuela* de Julio Cortázar. Fundó la Biblioteca de la Mujer "Alfonsina Storni" y el coro Trilce, a cargo de Néstor Andrenacci. Actualmente, dirige el Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires. Se ha dedicado a la investigación de la vida de Alfonsina Storni, cuyos resultados se plasmaron en *Alfonsina Storni. Una biografía* (1990 y 2001, traducido al inglés). Además, publicó *Escrito sobre Borges* (1998), *El bosque de los libros. Cómo leer y por qué* (2001) y *Salvadora, la dueña del diario Crítica* (2005).

¿Cómo nace el proyecto de una biografía de Alfonsina Storni?

J. D. Un día en que almorzaba con María Quesada y Félix Luna, él nos dijo que quería armar una colección con biografías de mujeres. Entonces, le dije: "Yo hago Alfonsina Storni". No sé por qué lo dije. Creo que porque Alfonsina había sido para mí una marca. En el último grado de la escuela primaria, la maestra nos hizo aprender de memoria el poema "Voy a dormir", arriesgándose a algo que podría haber sido censurado porque se trataba del poema de una suicida, la despedida de una suicida. A mí me interesó la posibilidad de convertir la vida de Alfonsina en algo que fuera más que la vida del suicida; quise rescatar otra imagen, sin alterar la que ella tenía, pero sí reconstruir una vida más compleja, esa que se refleja en su poesía. Después me motivó pensar en la desprotección de Alfonsina. No hay ningún dato que permita suponer que ella contaba con algún respaldo familiar o afectivo. Seguramente, tiene relación con un tema que me interesa subrayar en estos momentos: que más allá del destino, de las determinaciones, de la genética, hay deseos y posibilidades de cambiar la suerte. Descubrí, después de la publicación del libro, aunque no está confirmado, que el padre de Alfonsina también se había suicidado. Lo que más me interesó de Alfonsina es que encontró en la escritura una salida a la determinación familiar. Su lucha fue verdaderamente muy intensa y me parece que dar como ejemplo esa vida es importante.

¿Cómo empezó la escritura de la biografía?

J. D. Tenía, como punto de partida, la biografía de Conrado Nalé Roxlo, un trabajo canónico, escrito por alguien que la conoció. Pero el trabajo no estaba resuelto. Busqué más información: por un lado, para verificar datos, y por otro, para ampliarla con entrevistas a gente que él no había entrevistado. En cuanto a la tarea de investigación, tuve una suerte enorme al contar con el archivo personal de Julieta Gómez Paz (autora de un conocido estudio sobre la poesía de Storni), una alumna de Alfonsina que había profesado una gran devoción por ella y conservado un archivo de recortes magnífico, sin el cual mi trabajo no hubiera tenido tantos matices, y sobre todo, algunos datos novedosos. En ese material que ella me dio generosamente, había recortes de publicaciones menores, imposibles de encontrar en archivos o bi-

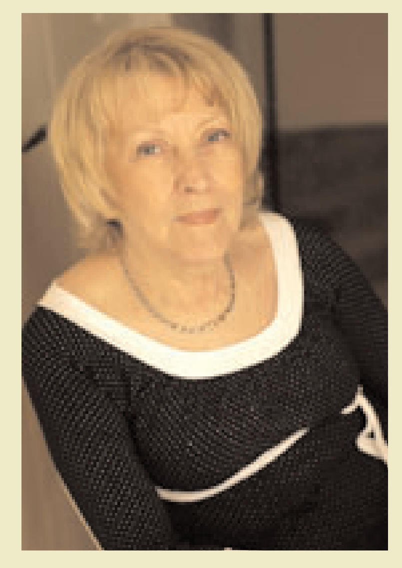


Retrato de Alfonsina Storni

bliotecas; de modo que me sirvió muchísimo. También pude entrevistar a dos de sus amigas: Sofía Kusrow, que tenía en ese momento cien años, y Haydeé Ghío, más joven, de casi ochenta, quienes me confirmaron una visión de Alfonsina poco frecuente y era la que yo presentía: la de una persona simpática, activa, muy trabajadora, y resuelta a no tolerar ningún tipo de imposición que no estuviera de acuerdo con sus principios. Luego, en Montevideo, ciudad con la que la escritora tuvo un vínculo muy fuerte, conocí a la gente que ella frecuentaba, la que también tenía de ella una perspectiva distinta de la visión melancólica ligada al suicidio. La persona más interesante fue Julio Bayce, el destinatario de uno de sus poemas, el que se llama "Al adolescente del osito". En las reuniones en la casa de María V. de Müller, Julio Bayce era el chico de los mandados, el que compraba el café y las masitas, y observaba, con mucha curiosidad y respeto, todo lo que ocurría a su alrededor. También conté con una fuente que no tuvo o no se le ocurrió tomar a Nalé Roxlo, la biografía de Horacio Quiroga, que hicieron sus dos amigos Delgado y Brignole. Me sirvió para acotar un poco el vínculo de Alfonsina con Quiroga, ya que hubo versiones de que era posible que el padre de Alejandro Storni fuera Quiroga. Las fechas, de todos modos, lo desmienten.



Portada de *Alfonsina Storni. Una biografía*, de Josefina Delgado


Josefina Delgado

¿En qué género se inscribiría *Alfonsina Storni. Una biografía*?

J. D. Es una biografía; no es ni una novela ni una biografía novelada. Definí el género de entrada: quise contar los resultados de una investigación y no dar por verdaderos hechos que no pudiera certificar, aunque me permití jugar con algunas hipótesis que me parecían interesantes. Por ejemplo, el posible vínculo sentimental entre Alfonsina y Horacio Quiroga. Es una hipótesis atractiva porque hay datos, testimonios, como los de los biógrafos de Quiroga, Delgado y Brignole. Ellos hablan con discreción acerca de los años '20, diciendo: "Horacio venía con una poeta argentina rubia; se los veía muy entusiasmados". Si esta observación se confronta con el registro de visitas de los dos en Montevideo (fotos, crónicas en los diarios) es casi posible asegurar que hablaban de Alfonsina. No obstante, no puedo afirmar que entre ellos existió tal relación sentimental. Si yo hubiera escrito una biografía fantástica, entonces sí habría podido jugar con esas cuestiones, pero no en este caso porque el criterio de la colección pedía que cada dato fuera documentado.

¿La predeterminación del género afectó el trabajo?

J. D. No concebir el libro como novela me permitió otro tipo de desbordes, como ciertas evaluaciones desde el presente. Me parecía que, de algún modo, tenía que transmitir la dificultad de contar la vida de una mujer que se puso de sombrero una cantidad de convenciones, algo que hoy puede parecer muy sencillo. Superar las barreras familiares, vivir de su trabajo de una manera digna, encarar la maternidad sin un padre al lado son cosas que hoy ya están incorporadas a la vida de las mujeres. Debía hacer reflexionar acerca de la importancia que hoy puede tener eso. Incluir este libro en una colección de biografías de mujeres marca la necesidad de valorar la capacidad de lucha de mujeres nacidas en el siglo XIX, que no tuvieron la educación formal imprescindible para sentirse seguras y firmes con ciertas decisiones, ni las posibilidades de desarrollo que en la actualidad tienen las mujeres.

¿De dónde parte esta construcción de la imagen de Alfonsina?

J. D. Cuando uno cuenta la vida de alguien, siempre se desliza una zona de identificación, de empatía. En este caso, se trata de la posibilidad de manejar la propia historia de acuerdo con deseos tal vez inconfesados. La posibilidad de mentir e inventarse una vida: por ejemplo, cuando la invitaban a la casa de compañeros y Alfonsina hablaba de algo que no existía, sin darse cuenta de que todo lo que ella decía era fácilmente verificable, tiene que ver con la imaginación, con creer que se puede cambiar el destino. Ese sentimiento de modificar el destino, de inventarse una vida, es la literatura. Podría haber empezado el libro por cualquier otro lugar pero elegí las anécdotas ligadas a la mentira porque me parecía más atractivo que empezar con la hipótesis más clásica de si nació en el barco, o en Suiza. Quise, por sobre todo, construir la imagen de Alfonsina en tanto escritora.

Ilusión desoída y a destiempo

Enrique Banchs (Buenos Aires, 1888-1968) es un poeta que adquirió aura de leyenda enigmática por su silencio literario. Publicó cuatro libros antes de los 23 años –*Las barcas* (1907), *El libro de los elogios* (1908), *El cascabel del halcón* (1909), *La urna* (1911)– y después escribió muy esporádicamente para diarios y revistas. Los poemas dispersos que él no incluyó en ninguno de sus libros fueron recogidos en una obra completa, *Obra poética* (1973, 1ª edición), que elaboró la Academia Argentina de Letras. De ella formó parte Banchs, quien propuso el emblema de la institución: una columna jónica circulada con la frase "Recta Sustenta". El simbolismo que la Academia construye con el emblema guarda correspondencias con el trabajo poético de Banchs: la columna, identificada con el idioma, se caracteriza por su sencillez, por estar asentada en el suelo (la lengua del pueblo) y elevarse hasta las artísticas volutas; el lema señala el propósito de conservar la lengua, sostenerla "en línea recta", justamente. Giusti, cofundador de *Nosotros* con Alfredo Bianchi, repitió muchas veces con orgullo que en su búsqueda de nuevos talentos Bianchi descubrió a Banchs, a quien conoció en la biblioteca de *La Prensa*. La revista promovió al joven poeta desde su primer número y Giusti afirma, invitado a prologar *Obra Poética*: "Su característica fundamental es la sencillez. Toda ella es una protesta contra la afectación.". Banchs, asociado con los modernistas, es considerado un poeta clásico: a principios del siglo XX, reescribía poesía grecolatina o española medieval; retomaba no solo los temas, personajes y



Fotografía de Enrique Banchs

tópicos de esas épocas sino también el castellano de otros tiempos; consideraba que un poeta debía dominar esas variantes antiguas de la lengua en que se manifiesta. Estos ejercicios poéticos le valieron que algunos lo acusaran de artificial. Se cuenta que una vez, en el café Los inmortales, se encontraron Banchs y Carriego y que se los invitó a leer poemas de su autoría. El primero habría leído "Romance de la preñadita" ("La niña pariera un ángel, /ángel de Nuestro Señor. /Cuando la madre se muera/ santas cabe ella estarán, /y en vuelo de alas azules/ al cielo la han de llevar"). Carriego le habría enrostrado el "tufillo hispánico" de esos versos para introducir los suyos, bien lunfardos. Cuenta la leyenda que Banchs se retiró de la mesa y jamás volvió al café que reunía a los que habían inspirado el nombre "Los inmortales" por pretender superar con la perduración de su arte la inevitable caducidad humana, deseo que no era ajeno a Banchs. Esa retirada se parece al silencio artístico que después de 1911 se impuso Banchs y que no llegan a mitigar sus posteriores poemas dispersos. No se alejó de la actuación pública pero la ejerció en cargos oficia-

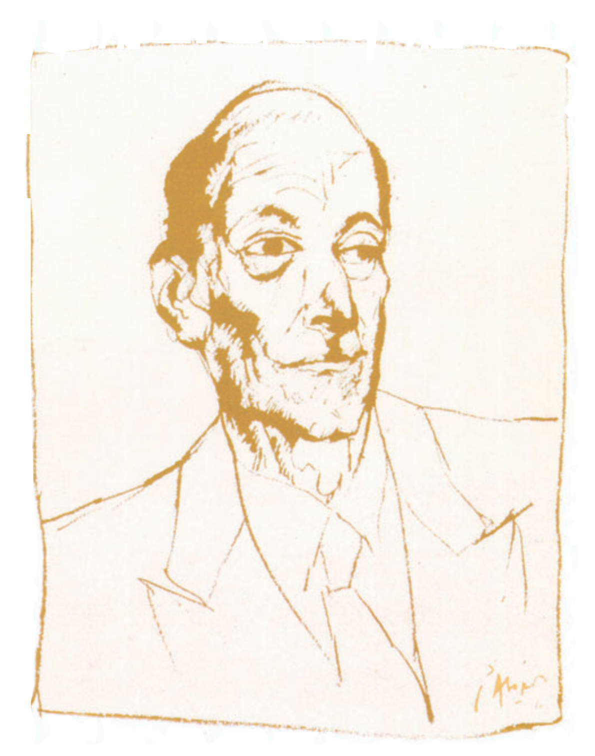
La poesía de Enrique Banchs revela una voz absolutamente singular que, en la selección de palabras eficaces por su fuerza expresiva y su hondo alcance filosófico, alcanza a comunicar emociones y sentimientos sin afectación ni fácil intelectualismo.



Tapa de *Cantos del Anochecer*, de Enrique Banchs

les en el Ministerio de Educación (por ejemplo, dirigió la revista oficial *El Monitor de la Educación Común*) u otras instituciones como la Academia, desde las que veló por la lengua y la literatura, pero ya no como poeta.

Las barcas, en el primer poema homónimo, desarrolla una alegoría de las generaciones humanas: las nuevas, "sin una sola arruga sobre su quilla lisa", están exultantes al partir; se cruzan con las que ya han viajado, que vuelven al puerto "sangrando desalientos". Entre todas, sobresale una, que declara



Retrato de Enrique Banchs por Carlos Alonso

"Soy en esta falange que se va como en sueño/caudillo de ideales, capitán del ensueño" y alienta: "¡Paso a la barca nueva!". Este ánimo pierde fuerza a lo largo del libro, que sostiene la alegoría y muestra con claridad la afiliación modernista: "Mis cisnes, casta hermosa de agonías divinas, /tienen tal vez simiente de crías aquilinas./(...) de los versos más dulces pueden salir las hachas./No he quemado mis barcas con proras al ensueño" ("Desaliento"). El yo lírico, que se reconoce joven, no goza de las primeras alegrías: "¡Tienen tristezas de viejos/mis ilusiones tapiadas!" ("Intima"). En el mundo del ensueño, asoma la realidad rechazada en "Rincón de patio", poblado de vecinas chismosas y más próximo a la estética de Carriego, o con "El Cristo del juzgado", "que fermenta en sus llagas toscos rubíes" y observa el juicio a un anarquista frente a "el juez que tiene cara de prestamista". Esos atisbos de historia actual se diluyen en los libros siguientes. El de 1908 es una colección de poemas cuyos títulos siempre comienzan con "Elogio de...". Los objetos de homenaje son variados: los filósofos, comparados con asnos "por reposados", porque "van sin erguimiento"; el bronce, "perenne en las cosas nacidas", retomado así para reavivar el tópico del *tempus fugit*; el baño, que abre cauce a la sensualidad: "¡Y quién pudiera, ¡oh, pecado!/ver a la pálida monja/ todo el cuerpo desnudado". Los poemas varían los metros y los tonos, más épicos y formales a veces, más líricos e intimistas en otros casos. *El cascabel del halcón* se organiza en dos partes; en la primera se despliega el esfuerzo más intenso de Banchs por proyectar la voz de un poeta moderno al pasado: los poemas –romances, baladas, canciones, coplas– se pueblan de reyes, artistas trashumantes, malmaridadas, princesas extraordinarias, brujas y santos mártires; la Edad Media castellana resuena también en las formas del lenguaje. En la segunda parte de *El cascabel del halcón*, el yo lírico resulta más personal y actual, tal vez profético de sí mismo: "Ese hombre que grita no sabe/ el valor del silencio/ (...) vale más una frente/con un poco de ensueño secreto, /que el aullido sin pies ni cabeza/que en medio/de la plaza vomitan los míseros/conductores del pueblo." ("Impresión fugaz"). La experimentación con metros variados y algunas imágenes –por ejemplo las que señalan materiales preciosos (como las hormigas que se vuelven diamantes al contacto con San Ponciano) o la del árbol con el que se compara el poeta al modo de Darío– dan unidad modernista a *El cascabel del halcón*. *La urna*, su obra más madura, presenta únicamente sonetos, clásicos no solo por los endecasílabos dominantes sino también por los tópicos y los escritores reavivados una vez más por Banchs: Virgilio, Horacio, Garcilaso, Fray Luis. Con su "Cuando contemplo mi presente estado", reescribe el soneto I de Garcilaso y "Noche serena" de Fray Luis; la contemplación resulta dolorosa y frustrante pues revela "que no existe el jardín, que voy en vano/ queriendo despertar lo que en tal modo/sólo en piadoso recordar persiste". El poeta se evalúa como si se ubicara en un final de vida: "Si soñar es vivir, viví. (...)/ Volqué como divina cornucopia/mi corazón colmado en el cerebro.". De esta manera, el escritor explicita su propia poética y clausura su obra, al menos la que él consideró digna de ofrecerse en libro y capaz de desafiar la mortalidad humana, en lo que abriga su arrinconada esperanza el artista: "La firme juventud del verso mío,/ como hoy te habla te hablará mañana". Como Quevedo, en *La urna* el yo lírico no halla cosa que no le recuerde la muerte y aquella esperanza por momentos se ahoga: "¡Cuánto escribí!... Y sin embargo nada/ ha dicho un poco, un poco de mi ser; / (...) ¡Oh, noche! Envuelve con tu dulce calma/ tanta inutilidad...". El enigma del fin de la vida literaria de Banchs tiene claves poéticas en su obra que tematizan las sensaciones de fracaso del poeta y su preferencia por la soledad y el silencio.

ENTRE-TEXTOS

La travesía de la escritura

María Moreno –escritora, periodista y crítica cultural– se ha valido de seudónimos y heterónimos. Nació "María Cristina Forero" (Buenos Aires, 1947) y, con ese nombre, empezó a redactar artículos para el diario *La Opinión*. El seudónimo –dice ella misma– "apareció recién con una nota que me parecía muy baja, una especie de investigación sobre las fruterías nocturnas de Buenos Aires": el gesto "machista" de la autora, al elegir firmar con ese apellido "masculino", el de su marido de entonces, le sirve para ocultar el artículo vergonzante. Pero luego se queda con el nombre como bien ganancial y, con él, se consolida como batalladora permanente de la escritura "feminista". Los heterónimos –nombres de raíces distintas que designan la misma cosa, por ejemplo, al sujeto escritor– refuerzan el travestimiento ya que son, en su caso, femeninos y masculinos. La autora aclara: "Después escribí como varón machista (Juan González Carvallo) y como vieja (Rosita Falcón, que era una maestra normal)". La palabra, cuestionadora de la colocación que la sociedad da a los géneros, está en este juego con los nombres, pleno de ambigüedad, que aleja a la Moreno de un feminismo militante y ortodoxo: "No me reconozco en nada. Ni en mi pasado ni en mi presente ni en mi sexo." (...) "M/F: cuando veo este signo escrito nunca entiendo bien a qué alude. (...) Tengo problemas con las señales convencionales del género." La escritora ha llevado la misma táctica de la plurinominación a *El affair Skeffington* (1992), cuyo género literario –¿ficción lírica, prosa poética, narrativa?– es dudoso. Allí presenta a Dolly Skeffington (seudónimo de Olivia Streethorse), una escritora lesbiana cuya identidad se esconde y esparce en cuatro heterónimos que dan pie a diferentes estilos. Desde fines de los '60, María Moreno escribió sobre mujer y cultura, en los diarios *Sur* y *Tiempo Argentino*, en las revistas *Babel* y *Fin de Siglo* y en el suplemento "Las 12" de **Página/12**. En 2001, se recopilan en el libro *A tontas y a locas* los artículos con formato epistolar que publicara en los '80 en *Tiempo Argentino*. Las destinatarias son las mujeres: esas locas del hombre; su reverso irracional, lo instintivo que el varón "temeroso" resiste. El batallar desde la prensa y la discusión sobre los derechos del género la vinculan tenazmente con la Alfonsina Storni periodista, que escribió "aguafuertes" tan ácidas como las arltianas. María Moreno refuerza esta relación cuando, en 1982, funda la revista *Alfonsina*, homenaje y reivindicación de un lugar que la historia del periodismo le regateó a su predecesora. También Alfonsina se encubrió, al redactar sus "Bocetos femeninos", en un seudónimo que connota masculinidad: Tao-Lao. También Alfonsina fue tildada de "loca" por sus pares varones, como cuando Borges lanza la invectiva desde *Proa*: su escritura es "chillonería de comadrita". En la poesía de Alfonsina ya está esa animalización (ser irracional) de la mujer, desde el punto de vista masculino, que explota Moreno. Su "loba" del poema de *La inquietud del rosal,* en primera persona, se diferencia de las "ovejas": "Yo soy como la loba./ Quebré con el rebaño/ (...)/Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley, /(...) libre se eleve mi cabeza!". Finalmente, las une una escritura irónica y paródica. Prosas bizarras ambas, en cada contexto: "no miraremos a ningún lado cuando vayamos por las aceras e, inmoladas en ese púdico sacrificio, caeremos víctimas de un auto veloz" –ironiza una, en 1919–. "Querida Asqueada: –parodia la otra el género "correo sentimental"– ojo por ojo, diente por diente (...) ¿Que él deja *El Gráfico* sobre el sofá? Usted, a sacarse la tierrita de entre los dedos de los pies. ¿Que él dijo 'se acabó la yerba'? Grítele desde el baño, sentada en el inodoro '¡Cómo! ¿No hay papel?'." Moreno define su estilo chirriante: "foulard empapado en purpurina barroca, con un fleco de jerga psicoanalítica, otro de materialismo dialéctico pop y otro de feminismo fashion, más algunas motas de argot farandulesco y tartamudeo histérico". Teatralización de "lo risible" de una mujer.


María Moreno

Antología



Plaza mojada

"Como ha llovido ¡oh, plaza! Todo el día,
no eres más que un rincón abandonado.
Se trenzan en arroyos los caminos,
puja bajo la arena el sucio barro,
las hojas largas brillan como aceros,
cúpula de diamantes es todo árbol,
el musgo que corroe las estatuas
parece que ha crecido y se ha esponjado,
y tú, siempre inclinada de parejas,
murmuras una ausencia en cada banco.
Del refugio del guarda, fugitivo,
pasa un pobre gatito todo tacto,
y un vagabundo que mira apenas,
y un canillita con un par de diarios.
Sombra, humedad, silencio, soledad,
y un túmido airecillo de pecado.
(...)
Y yo como un fantasma por la plaza,
de impermeable y de sombrero blando."

Baldomero Fernández Moreno, *Ciudad*.
En *Continuación*, Buenos Aires,
Espasa-Calpe Argentina, 1933.

Tormenta

"Cuando el agua esperábamos ansiosos,
una nube de polvo cubrió el cielo.
Fue inútil cerrar puertas y ventanas:
nos invadió los hondos aposentos,
cubrió los muebles, marchitó las rosas,
cayó sobre mis libros y cuadernos,
y fue crujido entre los blancos dientes
y ceniza fugaz en los cabellos.
El limpio patio se llenó de tierra,
de hojas, de plumas, de papeles viejos,
levantaron el vuelo unas palomas
y se encrespó ruidoso el gallinero.
(...)
Pero brilló un relámpago de pronto,
estalló sordamente un largo trueno
y algunas gotas de redonda lluvia
se abrieron paso por el sucio velo.
Y a poco fue una lluvia copiosísima
que empezó a resonar sobre los techos.
Fue entonces un cerrar y abrir de puertas,
un respirar con los pulmones plenos,
un poner tinas bajo de los caños
que un chorro daban argentino y trémulo,
sacar las plantas de los corredores,
jazmines, diosmas, tímidos helechos,
y un ruido de cepillos y de escobas
guiando las aguas hacia el sumidero.
(...)"

Baldomero Fernández Moreno, *Campo Argentino*. En *Continuación*, Buenos Aires,
Espasa-Calpe Argentina, 1933.

Dolor

"Quisiera esta tarde divina de octubre
pasear por la orilla lejana del mar;

que la arena de oro, y las aguas verdes,
y los cielos puros me vieran pasar.

Ser alta, soberbia, perfecta, quisiera,
como una romana, para concordar

con las grandes olas, y las rocas muertas
y las anchas playas que ciñen el mar.

(...)

Perder la mirada, distraídamente,
perderla, y que nunca la vuelva a encontrar.

Y, figura erguida, entre cielo y playa,
sentirme el olvido perenne del mar"

Alfonsina Storni, *Ocre*. En: *Obra Poética*,
Buenos Aires, Roggero Ronal, 1952.



Soneto

"Tornasolando el flanco a su sinuoso
paso va el tigre suave como un verso
y la ferocidad pule cual terso
topacio el ojo seco y vigoroso.

(...)
La testa chata entre las garras finas
y el ojo fijo, impávido custodio.

Espía mientras bate con nerviosa
cola el haz de las férulas vecinas,
en reprimido acecho... así es mi odio."

Enrique Banchs, *La urna*. En: *Obra poética*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1981

Simples palabras

"No trabajes el verso
con amor prolongado.
Sea como paloma
que se va de la mano.

La dulce estrofa siempre
un poco de alma exhale.
Más que hoja del libro
sea gota de sangre.

Pero más a menudo
sea gota de alegría,
y próvida reparta
la cordial sonrisa.
(...)"

Enrique Banchs, *El cascabel del halcón*. En: *Obra poética*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1981

Yo en el fondo del mar

"En el fondo del mar
hay una casa
de cristal.

A una avenida
de madréporas,
da.

Un gran pez de oro,
a las cinco,
me viene a saludar.

Me trae
un rojo ramo
de flores de coral.

Duermo en una cama
un poco más azul
que el mar.

(...)"

Alfonsina Storni, *Mundo de siete pozos*. En: *Obra Poética*, Buenos Aires, Roggero Ronal, 1952.

Bibliografía

BATTISTESSA, ANGEL, "La poesía de Enrique Banchs". En: *Dos poetas argentinos*, Municipalidad de Buenos Aires, 1945.
BRATOSEVICH, NICOLÁS, *Posmodernismo y vanguardia*, Buenos Aires, La Muralla, 1979.
FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR, *Introducción a Fernández Moreno,* Buenos Aires, Emecé Editores, 1956.
MARTÍNEZ, DAVID, *Enrique Banchs. Poeta del sentimiento humano*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1975.
MARTÍNEZ CUITIÑO, LUIS, "Sobre La urna, de Enrique Banchs" y "Unas notas a 'El cascabel del halcón'". Clases de la Cátedra de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, U.C.A., 1982/3.
MONTELEONE, JORGE, "Baldomero Fernández Moreno: el poeta de la ciudad". En Montaldo, Graciela y colaboradores, *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (19161930)*. En: Viñas, David (dir.), *Historia social de la literatura argentina*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
MONTELEONE, JORGE, "Fernández Moreno, Baldomero", *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana. Biblioteca Ayacucho, 1995.
MONTELEONE, JORGE, "Baldomero y César Fernández Moreno: relaciones filiales". En *Argentina Fin de Siglo*, Revista *INTI* N 52-53, Otoño 2000-Primavera 2001.
MUSCHIETTI, DELFINA, "El periodismo de Alfonsina. Dispuesta a todo", Buenos Aires, **Página 12**, Radar Libros, 07/04/02.
MUSCHIETTI, DELFINA, "Introducción". En: Alfonsina Storni, *Antología Poética*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.
NALÉ ROXLO, CONRADO, *Genio y Figura de Alfonsina Storni,* Buenos Aires, Eudeba, 1964.
REQUENI, ANTONIO, "Las peñas literarias de Buenos Aires" en *http://www.mininterior.gov.ar/agn/requeni.pdf.*
SARLO, BEATRIZ, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Ilustraciones

Tapa, *Lyra*, año XXVII, nº 213/215, Buenos Aires, 1er. semestre de 1970.
P. 514, AA.VV., *Pintores Argentinos del Siglo XX*, 1, Buenos Aires, CEAL, 1980.
P. 515, ABAD DE SANTILLÁN, DIEGO, *Historia Argentina*, vol. 3, Buenos Aires, TEA, 1965.
P. 515, ESTRELLA GUTIÉRREZ, FERMÍN, *Arturo Capdevila*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
P. 515, TRONCOSO, OSCAR (dir.), *La vida de nuestro pueblo* 5, Buenos Aires, CEAL, 1982.
P. 516, FERNÁNDEZ MORENO, BALDOMERO, *Intermedio Provinciano*, Buenos Aires, Imprenta de José Tragant, 1916.
P. 516, FERNÁNDEZ MORENO, BALDOMERO, *Versos de Negrita*, Buenos Aires, Editorial Deucalión, 1956.
P. 518, *Lyra*, año XXXV, nº 234/236, Buenos Aires, 1977.
P. 519, STORNI, ALFONSINA, *Mundo de Siete Pozos*, Buenos Aires, Tor, s/f.
P. 519, P. 520, P. 521, P. 523, *Historia de la literatura argentina*, vol. II, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 522, Archivo privado PC.
P. 522, DELGADO, JOSEFINA, *Alfonsina Storni. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 1990.
P. 523, ABAD DE SANTILLÁN, DIEGO, *Historia Argentina*, vol. 5, Buenos Aires, TEA, 1971.
P. 524, *Proa En las Letras y en las Artes*, Tercera época, Nº 54, Buenos Aires, Septiembre/Octubre 2001.
P. 525, Archivo Página/12.

Auspicio:



gobBsAs